

Kunst und Zeitgeschichte

Ernst Barlachs Zeichnungen zum Nibelungenlied

Ich danke der Humboldt-Universität für diesen ehrenden Ausdruck kollegialer Anerkennung. Erlauben Sie mir dazu die Bemerkung, dass ich die Ehre nicht nur als Bestätigung des schon Geschehenen verstehe, sondern auch als Ermunterung für die Zukunft.

In diesem Sinn möchte ich heute einen vorläufigen Bericht über eine erst vor kurzem begonnene Zusammenarbeit mit deutschen Kollegen erstatten: die kunsthistorische und zeitgeschichtliche Erforschung von Ernst Barlachs Zeichnungen zum Nibelungenlied, die zu einer Ausstellung im Museum der Universität Princeton mit damit verbundenen Vorträgen und Veröffentlichungen führen wird.

Am Ende des Jahres 1907, oder vielleicht Anfang 1908, zeichnete Barlach seine – so weit wir wissen – erste Illustration zu den Nibelungen, eine Federzeichnung *Volker der Spielmann und Hagen, Wache Haltend*, auf der Rückseite eines großen, schon mit Studien bedeckten Skizzenblattes. Damit beginnt Barlachs lang dauernde, oft unterbrochene Beschäftigung mit dem Thema: 1909, zwei Zeichnungen, wieder von Hagen und Volker; am Ende des Jahres oder vielleicht schon 1910, eine Zeichnung des gefesselten Hagen; 1911, Kriemhild mit Hagens Haupt. Darauf viele Jahre nichts, bis 1920 die Nibelungen in zwei kleineren Skizzen wieder erscheinen. 1922 wird das Thema dann von einer Welle der Kreativität erfasst und gehoben, mit 14 Kohlezeichnungen, alle etwa 50 Zentimeter hoch und 37 Zentimeter breit, dazu einige Studien von Hunnen und Burgundern. Unter den großen Kohlezeichnungen befindet sich auch die endgültige Fassung von *Hagen und Volker wachend über die schlafenden Nibelungen*. Der Gegenstand der Zeichnung ist

eine der wenigen ruhig-lyrischen Episoden des Nibelungenliedes, ein Abschnitt, der – wie das Epos im Ganzen – das Zusammenwirken von Macht und Kunst darstellt und für Barlach offenbar von besonderer Bedeutung war [Abb. 1]. Ich zeige die Zeichnung schon jetzt, da sie in mancher Hinsicht charakteristisch für die Folge im Ganzen ist – die Größe des Blattes, die feste Ausführung mit dem Kohlestift, auch das scharfe Profil und die großen Augen der Menschen, die an Bildnisse romanischer Mosaiken erinnern, archaische Züge, die in den Nibelungenzeichnungen immer wiederkehren, aber sonst in Barlachs Œuvre nicht erscheinen.

1923 zeichnet Barlach noch zwei Fassungen des *Schildwechsels* zwischen Rüdiger und Hagen, mit denen die Arbeit an der Folge abbricht. Es ist nicht ganz sicher, aber doch sehr wahrscheinlich, dass die 17 Zeichnungen nicht das vollständige Werk darstellen, wie es Barlach ursprünglich im Sinn hatte. Wir besitzen keine schriftliche Aussage über seine Absichten in der Behandlung des Themas, und auch die Entstehungsgeschichte der Reihe enthält darauf keine festen Hinweise. Aber Unterbrechungen in größeren Projekten und die Wiederaufnahme von Motiven auch nach langer Zeit sind bei Barlach nichts Seltenes. Das Skizzenblatt mit der frühesten Zeichnung zu den Nibelungen zeigt auf der Vorderseite zwei Studien für Skulpturen, die *Lachende Alte* und die *Frierende Alte*, die Barlach erst dreißig Jahre später, 1937, ausführte.

Inhaltlich bilden die Nibelungenzeichnungen, wenn auch mit langen Unterbrechungen, eine zusammenhängende Folge des letzten Teiles des Gedichtes, angefangen mit der 28. Aventiure, der Ankunft der Nibelungen am Hof König Etzels, und weiter bis Kriemhild Hagen enthauptet, die Tat, auf die alles vorhergehende ausgerichtet ist. Die weitere Steigerung, ihre Tötung durch Hildebrand, fehlt allerdings. Barlach konnte glauben, die episodische, lückenreiche Folge der Zeichnungen, die in ihrer Modernität auch Dinge auslassen und andeuten, müsse nicht unbedingt das Ende



Abb. 1:
Hagen und Volker, 11.3.1922, Kohle, 50,8 x 37,4 cm.

dieser Frau zeigen, deren Rache zu so schwerem, allgemeinem Leid führt. Kriemhildes Tod könnte als selbstverständlich angesehen werden; ihre Strafe durch Hagens zweite schwere Verbrechen, der Mord ihres und Etzels kleinen Sohnes, schon verhängt und von Barlach in zwei etwas verschiedenen Zeichnungen auch dargestellt. Aber dass Zeichnungen von Kriemhildes Tod fehlen

und nur eine Zeichnung die vielen Kämpfe darstellt – obwohl einige Studien von Kämpfenden Nibelungen existieren – macht es doch sehr wahrscheinlich, dass Barlach das Werk unterbrach, und dann aus nicht ganz geklärten Gründen nicht wieder aufnahm.

Sowohl der gewollt oder ungewollt fragmentarische Charakter der Zeichnungen, wie auch das Thema und der historische Nimbus des Nibelungenliedes, denen in den Jahren nach 1945 etwas Heikles anhaftete, kann dazu geführt haben, dass die Forschung diesen Blättern wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dazu kam, dass Barlachs Deutung der Nibelungen, wie wir sehen werden, nicht leicht mit der gängigen Auffassung der ersten Jahre nach 1945 zu vereinen war, und dass seine Behandlung des Stoffes ein ungewöhnliches stilistisches Element enthielt, das vielleicht die Deutung erschwerte und auf das ich zurückkomme. Eine Ausnahme in dem ziemlich allgemeinen Schweigen war die Edition einer hochdeutschen Übersetzung des Nibelungenliedes, mit Barlachs Zeichnungen, und einem Nachwort von Elmar Jansen, die 1955 in der DDR erschien. Jansen nimmt an, dass Barlach die Folge unvollendet ließ, weil mit dem Tod seines Verlegers der Druck zur Fertigstellung des Werkes nachließ. Das ist eine mögliche Erklärung, obwohl Barlach sich in der Ausführung seiner Werke meistens ziemlich unabhängig von äußeren Einflüssen zeigte.

Die Entstehungsgeschichte der Zeichnungen wirft zwei weitere Fragen auf: Was führte Barlach zu dem Thema des Nibelungenliedes, und, zweitens, was wollte er mit seinen Zeichnungen über das Gedicht aussagen? Da wir Erklärungen Barlachs weder für das eine noch für das andere besitzen, sind wir auf sein Werk und seine Schriften im Ganzen angewiesen, die uns zwar keine definitiven Antworten geben, aber doch begründete Vermutungen ermöglichen. Sein Interesse für mittelalterliche Kunst, die sein Werk in mancher Hinsicht beeinflusste, eine Anregung, die nach seinem Tod ein Nachruf in der SS-Zeitschrift *Das Schwarze Korps*

als schreckenserfüllt und unheroisch verhöhnte, mag ihm das Nibelungenlied nahe gebracht haben. In einer Anzahl von Skizzen und Studien 1908 und 1909, also in der Zeit, in der die erste Zeichnung zu den Nibelungen entstand, behandelt er Krieger, Kampf, Gefallene – eine Graphik der Gewalt, die in manchen Zügen mit einigen seiner bedeutendsten Skulpturen in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg verwandt ist – *Der Berserker*, *Der Schwertzieher* und *Der Rächer*. Barlachs Beschäftigung mit dem Nibelungenlied stimmt mit Ideen und Vorstellungen überein, die in diesen Werken sichtbar werden. Seine Briefe machen es auch wahrscheinlich, dass er auf den lärmenden Nationalismus reagierte, der in den letzten Jahren des Kaiserreichs die Nibelungensage begleitete. Ästhetische und politische Momente kommen zusammen. Von größerer Bedeutung jedoch ist die Rolle, die Kampf und Gewalt in Barlachs Werk überhaupt spielen – oft als nicht sichtbare Antagonisten der von ihm dargestellten Menschen. In seiner Skulptur und Graphik, seinen Dramen und Schriften, behandelt er immer wieder das Thema der inneren Freiheit – eine Freiheit, die von der Außenwelt bedroht ist, aber auch von den Schwächen des Individuums selbst. Eine Figur wie *Die Gefesselte Hexe*, oder die *Frau im Wind*, und viele Zeichnungen verwandter Motive, sind symptomatisch für Barlachs Sicht des Menschen in einer gefährlichen Welt. Manche der Männer und Frauen, die er zeichnet oder bildet, sind Opfer oder potentielle Opfer, auch wenn sie fest auf ihrer Individualität bestehen. Aber die Welt seiner Kunst enthält auch Täter, eine menschliche Wahrheit, die Barlach in Werken wie *Der Berserker* oder *Der Rächer* weder verneint noch verschönt, und die wieder auf die Nibelungen verweist.

Ein zweites allgemeines Motiv in Barlachs Werk ist der Mensch, der ganz von einem Trieb, einem Gefühl oder Gedanken erfüllt, das Absolute repräsentiert. Beispiele wären die Figuren des *Geistkämpfers* an der Nicolaikirche in Kiel, *Die Lachende Alte* oder *Der Rächer*. In ihrem konzentrierten Wesen mit diesen verwandt sind

auch die Ehrenmale für die Gefallenen des ersten Weltkrieges, wie die Gruppe im Magdeburger Dom und *Der Schwebende Engel* in Güstrow, Figuren, die ohne jegliche nationale oder patriotische Symbolik, von Pathos ganz zu schweigen, nur still Trauer und Leid ausdrücken.

Wir sehen, der Teil des Nibelungenliedes, den Barlach zum Stoff wählte, ist überflutet von Motiven, die ihn sein Leben lang beschäftigten. In diesem letzten Teil des Gedichtes hört man nichts von Siegfried, dem herrlichen Helden, vom Hort der Nibelungen, von der Rivalität der zwei Königinnen. Siegfrieds Tod liegt viele Jahre zurück. Die Menschen, deren Geschichte und Schicksal wir jetzt verfolgen, sind seine von Rache besessene Witwe, ihre Brüder und Vasallen und Dienstmänner, deren bedingungsloser Sinn der Verpflichtung sie kämpfend und tötend in den Untergang treibt – auch sie Menschen, die sich in ihren Ansichten und ihrem Verhalten dem Absoluten genähert haben.

Um die weitere Frage beantworten zu können – was Barlach mit seinen Zeichnungen aussagen wollte – müssen wir erst einen Blick auf das Nibelungenlied in der allgemeinen deutschen Kultur seiner Zeit werfen. Nach der Wiederentdeckung eines vollständigen Textes, zuerst Wahrzeichen einer alten gemeinsamen deutschen Literatur, erreichte das Epos im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts vaterländisch-ikonischen Status. Durch hochdeutsche Übersetzungen, Einbau des Gedichts in den Lehrplan der Gymnasien, Auszüge für den niederen Schulbetrieb, Nacherzählungen in Büchern deutscher Sagen, und die permanente Präsenz des Werkes in Kunst, Literatur und Musik, wurde das Nibelungenlied allen Volksschichten ein Begriff. Der scheinbar unvermeidliche Verlauf des Geschehens faszinierte; aber der politische Mythos, der sich aus dem Gedicht entwickelte, stand, wie Herfried Münkler dargestellt hat, in einem schiefen Verhältnis zu dessen Inhalt. Ganz als sollte diese Entwicklung den deutschen Sonderweg markieren,

unterschied sich der Platz, den das Gedicht jetzt im deutschen Leben einnahm, von der bescheideneren Rolle, die dem *Chanson de Roland* in Frankreich und *Beowulf* in Großbritannien zukam. 1909 konnte Fürst Bülow sicher sein verstanden zu werden, als er im Reichstag erklärte, die Bündnispolitik des Deutschen Reiches und der Habsburger Monarchie wäre nicht mit dem Präzedenzstreit der zwei Königinnen im Nibelungenlied zu vergleichen. Er charakterisierte das Verhältnis der beiden Reiche als gegenseitige „Nibelungentreue“ – Formulierungen, die in den Außenministerien der westlichen Mächte wahrscheinlich einige Verwirrung auslösten.

In der Kunst fand die politische Verklärung des Heldengedichtes ein Gegenstück in den schwülstig-patriotischen Denkmälern und Gemälden, die die todgeweihten Nibelungen ihrer Treue wegen als Helden feierten. Aus ästhetischer wie auch aus politischer Überzeugung konnte Barlach diese Werke nur abweisen. Sein politischer Standpunkt vor dem Weltkrieg wäre wohl als gemäßigt liberal, mit konservativen Tendenzen zu bezeichnen. Aber sein Patriotismus beruhte nicht auf der Annahme einer natürlichen Feindschaft zwischen „uns“ und „den Anderen“. Das laut proklamierte Heldentum der Nibelungen, das in die Sprache der Politik eingedrungen war, fand er genauso widerwärtig wie die wilhelminisch-prahlerischen Skulpturen von Siegfried, Hagen und Kriemhild, die jetzt im ästhetischen Gleichschritt mit den Bismarcksäulen und Türmen die deutsche Landschaft überzogen. In einer schönen Studie hat Thomas Nipperdey diese Bauten, die die Erinnerung des großen Kanzlers beschwören, als Signale einer wachsenden Angst des von Feinden umkreisten Reiches gedeutet. Eng verwandt mit ihnen waren die steinernen Nibelungen, die jetzt überall heldenhaft und doch ängstlich Wache hielten.

Barlach hat seine Zeichnungen kaum als gezielten Angriff auf die vaterländische Deutung der Nibelungen beabsichtigt, als direkte Widerlegung der politischen Auswertung des alten Heldenepos, so

unangenehm ihn diese berührte. Er konnte die Politisierung des Gedichts nur als eine zynische oder – was schlimmer war – als ehrlich gemeinte Entstellung ansehen. Aber der Ehrgeiz des politischen Künstlers fehlte ihm. Er war nicht auf Aktion gegen andere orientiert, sondern auf die Deutung des Menschen durch die Kunst, im Mittelalter wie in der Neuzeit. Ähnlich wie seine Ehrenmale nach dem ersten Weltkrieg, die in dem Fehlen jeglicher nationalen Symbolik das Sterben im Krieg als menschliche Tragödie isolierten, und von nationalen Kreisen gerade wegen ihrer Distanz von der patriotischen Rechtfertigung des Todes für das Vaterland als feindlich erkannt und bekämpft wurden, drückten Barlachs Zeichnungen zu dem Nibelungenlied eine mit keiner politischen Richtung verbundene Humanität aus. Aber wenn es auch nicht seine ursprüngliche Absicht war, so war es doch unvermeidlich, dass er in den Zeichnungen die allgemeine Behauptung zurückwies, die Tragik der Nibelungen enthalte bedeutende vaterländische Wahrheiten für den Bürger des Kaiserreichs oder der Republik.

Der Widerspruch ist offenbar: Barlach bewunderte das Nibelungenlied als Gedicht, lehnte aber jene Wertvorstellungen ab, die von den Gefühlen und dem Verlangen einer Person, Kriemhild, zur Massentötung und Selbstaufopferung führten – oder, vielleicht besser, er akzeptierte diese Mächte als historisch bedingt, aber nicht als jederzeit gültige Werte. Der Versuch, diesen Gegensatz zu überwinden, führte zu Schwierigkeiten, die Barlach anscheinend nur teilweise lösen konnte, und das mag erklären, warum er die geplante Folge nicht völlig ausarbeitete.

Ehe ich einige weitere Zeichnungen der Reihe zeige, lassen Sie mich versuchen, die Situation, in der Barlach sich befand, noch etwas zu verdeutlichen.

Das Nibelungenlied glorifizieren – die gewöhnliche Interpretation seiner Zeit – wollte und konnte er nicht. Eine Abart, die damals

aufkam – in ihrer düsteren, monumentalen Fixierung auf Heldentod und Götterdämmerung den Bismarcksäulen verwandt (ich denke hier unter anderem an die im zweiten Weltkrieg zerstörten Wandmalereien Schmoll von Eisenwerths in Worms) – lehnte er als pervers ab. Das Nibelungenlied lächerlich zu machen – also die bevorzugte Manier nach 1945 – wäre ein leichtes gewesen, aber damit hätte Barlach die Größe und Schönheit des Gedichts verneinen müssen, und das hätte eine für ihn tragbare Deutung von Hagen und seinen Gefolgsmännern unmöglich gemacht.

Wie konnte er dem Gedicht gerecht werden, und zugleich den Menschen, über die das Gedicht berichtet? Ein Vergleich mit einem anderen Werk Barlachs konkretisiert das Problem. 1921 und 1922 schuf er 28 Holzschnitte über die Walpurgisnacht in Goethes *Faust*, und mit ihnen eines seiner größten graphischen Werke. In den Holzschnitten konnte Barlach den Einzelheiten und Begründungen in Goethes Text eng folgen – die Kräfte, die Faust und Mephistopheles vorwärts treiben, die Bedeutung ihrer Begegnungen mit Hexen, Gelichter und Teufelsgestalten – während er den tieferen Sinn des Werkes durch eigene Erfahrung und sein schöpferisches Verstehen interpretierte. So war auch Goethe der Faust-Legende und den Volks- und Jahrmarktspielen von Faust treu geblieben, als primitive Elemente, die zu Stufen werden, auf denen seine Dichtung zu den universalen Wahrheiten emporsteigt, die die Legende offen und versteckt enthält. Eine solche Identifizierung im Nibelungenlied zu entdecken, war für Barlach nicht möglich. Das Epos bejaht nicht, wie *Faust*, das Leben. Die Nibelungen suchen Erfüllung in Kampf und Tod. Barlach entwarf seine Zeichnungen zum Teil in Übereinstimmung mit dem Gedicht. Zugleich aber arbeitete er dem Gedicht entgegen. Schwer, hier die Lösung zu finden. Das soll nicht sagen, dass Barlach scheiterte. Einzeln und zusammen waren seine Zeichnungen, und sind es vielleicht noch heute, die bedeutendste Interpretation des Nibelungenliedes in der modernen Kunst. Die Filme von



Abb. 2:
Etzel und Kriemhild, 14.3.1922, Kohle, 49 x 35 cm.

Fritz Lang und Thea von Harbou, nur einige Jahre später entstanden, verhüllen mit ihrem unvergesslich düsteren Prunk das dürre Gerüst eines Abenteuer- und Schicksalsdramas. In die Psyche der Menschen selbst dringen sie kaum ein. Barlachs Zeichnungen dagegen zeigen uns Männer und eine Frau, die sich nicht helfen



Abb. 3:
Gunther und Hagen, von Hunnen umringt, 15.3.1922, Kohle, 50,8 x 37,4 cm.

können, und schon aus diesem Grund keine Vorbilder für ihre Nachkommen sind.

Hier noch einige Zeichnungen aus dem Nibelungen Zyklus. Die Folge beginnt [Abb. 2] mit *Etzel und Kriemhild, die Nibelungen er-*



Abb. 4:
Kriemhilds Klage um Iring, 18.3.1922, Kohle, 50,8 x 37,4 cm.

wartend. Danach käme die Zeichnung von *Volker und Hagen* in der Nacht wachend, die Sie schon gesehen haben. Weiter *Gunther und Hagen* [Abb. 3] auf dem Weg zur Großen Halle, von Hunnen umringt, sich bewusst, dass sie Schwerem entgegengehen; *Kriemhilds Klage* um den von Hagen erstochenen Iring [Abb. 4]. In der bren-



Abb. 5:
Kriemhild mit Gunthers Haupt vor Hagen, 16.3.1922, Kohle, 50,8 x 37,4 cm.

nenden Halle zeigt Kriemhild dem gefesselten Hagen den Kopf ihres Bruders Gunther, den sie erschlagen hat [Abb. 5]; dieselbe Geste ohne Hagen [Abb. 6], und als letzte Beispiele: Kriemhild köpft Hagen [Abb. 7 und 8].



Abb. 6:
Kriemhild mit Gunthers Haupt, 14.3.1922, Kohle, 50,8 x 37,4 cm.

Wir sehen, das Nibelungenlied in Barlachs Zeichnungen unterscheidet sich stark von den üblichen Darstellungen, sei es von Malern oder Bildhauern, die das heldische betonen, entweder auf oberflächlich-angeberische Art, oder mit einem Sinn für die Tragik von Kriemhilds Leid und Rache und ihren furchtbaren Folgen. Das



Abb. 7:
Erschlagener Hagen, 1923, Kohle, 47,5 x 32,0 cm.

historisch-prunkvolle, durch das viele Kunstwerke den Mythos fördern, indem sie die Realität schmücken und in frühere Jahrhunderte zurückschieben, ist hier nur angedeutet. In den entscheidenden Szenen sehen wir Kriemhild in zeitlosem Schleier und Gewand; in den meisten Zeichnungen sind die Panzer der Streiter



Abb. 8:
Kopf des erschlagenen Hagen, 1923, Kohle, 32,4 x 47,5 cm.

kaum zu sehen, aber Hagens Knie sind wie die eines Bettlers in zerrissenen Hosen entblößt. Das Drama ist aus der Vergangenheit weitgehend in die unfestliche Gegenwart gerückt. Die Menschen sind in ihrem Ausdruck so prunklos wie ihre Gewänder und ihre Umgebung. Hagen mit Volker auf der Wache ist alles andere als herrisch; er sieht ergeben dem Tod entgegen. Kriemhild blickt stur auf den Leichnam ihres Freundes Iring. Wenn sie den Kopf ihres Bruders, den sie gerade getötet hat, in die Höhe hebt, triumphiert sie nicht. Ihr Gesicht verrät gemischte Gefühle und fast so etwas wie Schuldbewusstsein. Meine Meinungen sind selbstverständlich subjektiv; aber man könnte kaum behaupten, dass Barlach – während er jede Episode des Epos ernst nimmt – die Nibelungen glorifiziert! Vielmehr zeigt er sie als Gestalten, die sich wie in einem schweren Traum bewegen, gefangen in den Konventionen und Sitten ihrer Gesellschaft, ihre Gefühle durch die Macht des Herkömmlichen gehemmt, vielleicht verkümmert. Das Resultat ist ein Töten und Sterben, das nur durch die Ideale der Pflicht und der Tapferkeit gerechtfertigt und erklärt wird – eine kulturell-psychische Konstellation, die Barlach nicht akzeptieren konnte,

am wenigsten als Lehre für die Gegenwart. Stattdessen zeigt er die Nibelungen als Helden im Kampf, aber als Sklaven einer Pflicht mit sinnlosem Ziel, deren Erfüllung ihre eigene Menschlichkeit gefährdet, wenn nicht zerstört.

Barlach entwickelt diese Deutung in Zeichnungen, in denen die Menschen, oft Skulpturen ähnlich, in einem vereinfachten Raum agieren. In einigen Blättern ist die Handlung durch das Entleihen von Elementen der Reihenzeichnungen der humoristischen Presse – den *comic strips* – unterstrichen: das Blut spritzt, die Gesichter grimassieren. Wie andere bedeutende Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts – Paul Klee und Lionel Feininger wären zu nennen – hat Barlach in seiner ersten Zeit sich mit Arbeiten für Witzblätter versucht. Die Verbindung von populärer und hoher Kunst, dem Expressionismus nicht unbekannt, mindert nicht den Ernst der Nibelungenzeichnungen, hebt aber das fragwürdig-heldische des Themas noch stärker hervor. Wie ich schon andeutete, kann dieses ungewöhnliche Element, diese seltene Mischung des Komischen und Tragischen spätere Interpreten verwirrt und von der Folge abgehalten haben. In Barlachs Œuvre sondern sich die meisten dieser Zeichnungen so stark ab, dass man vielleicht von einem eigenartigen Nibelungenstil reden könnte, ein Thema, das näher zu erforschen ist (und wäre).

Dass die Folge nicht veröffentlicht wurde, erlaubt einige kulturpolitische Vermutungen. Auch als Fragment gedruckt hätten die Zeichnungen eine Rolle gespielt, als Korrektur der politischen Auswertung des Nibelungenliedes, eine Auswertung, die zu der Selbstidentifizierung und Propaganda jedes nationalistischen und völkischen Gegners der Republik gehörte. In der deutschen Kunst nach 1918 hätten die Zeichnungen ein Gegengewicht zu den immer weiter getriebenen Verherrlichungen der Nibelungen bilden können. Sie hätten George Grosz' grelle Verulkung des altgermanischen Spießbürgers mit der Darlegung vertieft, wie wenig das

Ethos der Völkerwanderung und des frühen Mittelalters das moderne Staatsleben bereichere. Unveröffentlicht aber verschwanden die Zeichnungen in der Masse von Barlachs Werk. Ihre humanitäre Botschaft wurde von seinen Ehrenmalen übernommen – auch sie eine Folge von unideologischen und anti-ideologischen Kunstwerken, die sich der Verherrlichung des Todes, was immer der Anlass, entgegensetzten.

Die Nibelungenzeichnungen erscheinen noch einmal in Barlachs letzten Jahren, und ich schließe mit einigen Worten über diesen Epilog, der zeigt, wie sehr Barlach sich mit seiner Deutung der Nibelungen einem wunden Punkt der Politik und Ideologie in Deutschland genähert hatte. Die nationalsozialistische Machtergreifung stellte seine Existenz als Künstler in Frage. Seine Ehrenmale wurden demoliert oder aus den Kirchen entfernt, seine Werke in Museen beschlagnahmt und von Ausstellungen zurückgewiesen, seine Dramen vom Spielplan der Bühnen gestrichen. Es gab aber auch Parteigenossen, die Barlachs Werk schätzten und sich für ihn als Vorkämpfer eines sogenannten „Deutschen Expressionismus“ einsetzten, was dazu half, dass Barlach trotz schwerer Erfahrungen und schlimmster Ahnungen das Wesen des Regimes noch nicht ganz erkannte. 1934 entschloss er sich mit seinem Verleger, Reinhard Piper, als Probe der neuen Lage einen Band seiner Zeichnungen zu veröffentlichen. Sieben der 56 darin enthaltenen Werke entstammten der Nibelungenfolge, aber Pipers Beteuerung, dass der „deutsche Künstler Barlach [...] stark mit den nordischen Sagen, Mythen und Märchen verbunden [sei]“ konnte das Werk nicht retten. Im März 1936, kurz nach der Veröffentlichung, wurde das Buch auf Goebbels' Anweisung verboten und beschlagnahmt. Barlach konnte seine Entrüstung nicht unterdrücken. Er beklagte sich bei der Gestapo und mit zwei Briefen bei Goebbels, der ihm nicht antwortete. Dagegen zeigte 1937 die Ausstellung „Entartete Kunst“ ein Exemplar des Werkes, zusammen mit Zeichnungen von Klee und expressionistischer Graphik

unter der Devise „Kulturschaden mindest so toll wie die Ausgeburt unfähiger, boshafter oder krankhafter ‚Künstler‘“ – Künstler in Anführungszeichen.

Kunstgeschichtlich und biografisch wäre noch vieles über die Zeichnungen und ihren Ort in Barlachs Werk festzustellen. Was sie aber in der Kulturgeschichte und der politischen Geschichte Deutschlands im 20ten Jahrhundert im Allgemeinen bezeichnen, steht wenigstens im Umriss fest. Konzipiert in den letzten Jahren des Kaiserreichs, wie so vieles, das nach der Katastrophe des Weltkrieges die Leistungen von Weimar verwirklichte und Anlass zu weiteren Hoffnungen gab, waren die Zeichnungen Stimmen in dem großen Chor der Vernunft und Menschlichkeit dieser Jahre. Kunstwerke sind jedoch nie mehr als Hilfstruppen im politischen Kampf. Sie können Gefühle erwecken und auslösen, aber nur Organisation und Handeln bringt Änderung. Dass Barlach seine Zeichnungen zum Nibelungenlied nicht vollendete und der Öffentlichkeit nicht ermöglichte, seiner Deutung zu folgen und auf sie zu reagieren, mag uns als Symbol erscheinen für die Unfähigkeit der Zeit, die politische und menschliche Tragödie zu erkennen und zu verhindern, die über Deutschland im Anzug war.

Die Abbildungen sind entnommen aus:

Das Nibelungenlied. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von Günter Kramer. Mit 33 Zeichnungen von Ernst Barlach. Berlin: Verlag der Nationen, 1982.

Bildnachweis: Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Akademie der Künste, Berlin.